DA CASA DO ROMANCE AO XADREZ DE CASAS:
FORMAS INDUSTRIAIS/TEXTURAS CULTURAIS

POR

ANA LUIZA ANDRADE

Universidade Federal de Santa Catarina

Os verdadeiros caracteres do jogo leibniziano, e aquilo que o opõe ao lance de dados, é inicialmente, a proliferação dos princípios: joga-se por excesso e não por falta de princípios: o jogo é dos próprios princípios, é de invenção de princípios. Trata-se, portanto, de um jogo de reflexão, de xadrez ou de damas, no qual a destreza (não o acaso) substitui a velha sabedoria e a velha prudência. [...] É isso o Barroco, antes de o mundo perder seus princípios: o esplêndido momento em que alguma coisa se mantém em vez do nada, em que se responde à miséria do mundo com um excesso de princípios, uma *hybris* dos princípios, uma *hybris* própria dos princípios (Gilles Deleuze).

Como forma literária burguesa, o romance europeu coincide modernamente com o advento da imprensa jornalística e ao surgimento das classes operárias, em sua produção cultural representativa do desenvolvimento do capitalismo industrial (Dickens, Balzac, Dumas, etc.), enquanto o folhetim, forma de literatura seriada que se desenvolve paralelamente ao romance, antecedente das novelas televisivas de hoje em seus capítulos avulsos, inaugura a fórmula de acesso mais fácil e barata ao prazer romanesco em seu processo de apropriação ou “pilhagem narrativa” adequada à intensificação das trocas, à economia de mercado de “uma literatura industrial” (Meyer 59). Marlyse Meyer recupera meticulosamente as fases e formas culturais históricas do gênero romance-folhetim europeu em sua passagem ao Brasil em diferentes versões e traduções como expressão do conflito social entre mão de obra barata e força operária assalariada. O conflito que aqui se traduz no medo dos senhores relativo à possível rebelião dos escravos modelados pela revolta haitiana de 1804 é o mesmo na Paris luminosa do dândi socialista Eugène Sue, na ameaça de invasão do subúrbio pobre ao coração da cidade:

Lá como cá podem ser terrivelmente assustadoras as “classes laboriosas / perigosas” e o encanto da ficção disfarça, ainda que espelhe, uma realidade de guerra, e guerra

encarniçada do que não se pode chamar senão de luta de classes, e provoca no leitor de lá e de cá o que seria uma idêntica “angústia social”. A angústia que suscitam todas aquelas “vítimas” de uma sociedade onde reina a lei do mais forte (Meyer 396).

Os quadros de escravidão dos quais emergem as classes laboriosas/perigosas de Marlyse Meyer, ao tratar das “vítimas-algozes” que propiciam a identificação com a nova forma jornalística do folhetim, chamam a atenção para os quadros que fundam nosso corpo social histórico, quadros esses que possibilitam a extração de cenas representativas, de verdadeiras ficções críticas colhidas a partir de seus “mistérios” como de seus “tableaux”: assim como se reproduziram os folhetins de “mistérios” a partir de “Os Mistérios de Paris” e “Os Mistérios do povo, ou uma história de uma família de proletários” de Eugène Sue, esses mistérios nasceram dos “tableaux”, forma descontinua da narrativa longa, preferida dos folhetinistas historiôgrafos em seu lugar cultural de fusão de memória individual e coletiva (Bolle 419, 421).

Decifrar os “mistérios” dos “tableaux” ou os fantasmas da escravidão não só nos remete à economia fundacional de uma casa histórica e social, como também significa retrair a genealogia da casa, do modelo institucional literário em seu valor emblemático de pertença, passando da casa social do romance burguês ao modelo industrial reprodutivo de formação capitalista que sintetiza o funcionamento de um todo: a casa grande e a senzala. Como estrutura de memória e esquecimento, a casa se representa em “cenografias” (ou cenas gráficas) de mistérios, deslocando-se através do tempo, ao deixar seus traços ancestrais assim como as bases de uma herança, e seu lugar de origem coincidente ao lugar da perda e ao aparecimento do fantasma. Já Stephen Dedalus de James Joyce define o fantasma como um “homem que se desvaneceu até ser impalpável, por morte, por ausência, por mudança de costumes” (Deleuze, “Del fantasma” 214-220).

Uma incursão pela casa do romance burguês europeu, em seu vínculo com a instituição familiar, já reconhece nela a recorrência transgressiva de incestos e de adultérios, como bem o ilustram *A Letra escarlata* (Hawthorne), *Madame Bovary* (Flaubert) *Ana Karenina* (Tolstoi) *O Amante de Lady Chatterley* (D. H. Lawrence), *Dom Casmurro* (Machado de Assis) só para citar alguns exemplos, e o conseqüente colapso da ordem simbólica social patriarcal —o nome do pai— em sua arquitetura de autoria e autoridade territorial e texturológica, colocando em funcionamento os opostos: feminino/masculino, domesticidade e privacidade/urbanidade e publicidade.

Penetrar no mistério da queda das casas canônicas, como no conto de Poe “A queda da casa de Usher”, retomado no sôtão simbólico do inconsciente por Virginia Woolf em “Uma casa assombrada”, parodiado como consumo literário por Cortázar em “Casa tomada”, sexualizado pela angústia de sua visão, por Clarice Lispector em “A mensagem”, é reconhecer, de saída, o hóspede inimigo, o *hostes* latino ou o elemento exterior que lhes invade e seduz, e a quem elas abrigam, elemento que lhes causará estranhamento e desmoronamento. Sua arquitetura endógeno/exógena já se transforma por manifestações culturais étnicas, religiosas, sexuais e nacionais, de suas

antigas formações sociais, históricas, políticas. Daí substituir-se a homogeneidade de uma visão crítica literária tradicional pela heterogeneidade cultural (Deleuze, “Trigésima segunda ...” 237).

No entanto, a economia verbal constituinte da casa passa a variar barrocamente, no deslocamento inter-relacionado, tanto de suas fronteiras internas e externas, pública e privada, (a fachada ou o seu “de fora” em relação ao seu “de dentro”), quanto em suas formas sociais desniveladas: o andar superior, ou o “alto”, em relação ao andar inferior, ou o “baixo”. A partir de um ponto de vista que é, ele próprio, ponto de vista sobre uma variação, ou seja, a condição sob a qual sujeito e objeto se dobram e se transformam, a casa literária se desdobra em “cenografias [que] formam uma série”, a partir de cenas de escritura que se representam conforme pontos de vista de diferentes ângulos de visão da casa (Deleuze, *A dobra Leibniz* ... 193).

A questão da genealogia das casas é uma leitura que se impõe em “Uma casa assombrada” (1921) de Virginia Woolf, quando a temporalidade espacializa-se na “casa assombrada” como uma zona de “différance”, no “sempre já mas ainda não” de uma origem que é efeito de seus efeitos, fantasmas incorporados do desafio entre ler e escrever a casa. Trata-se portanto de uma construção moderna enquanto “casa literária” que se esvazia, ao dobrar-se sobre si mesma como que em busca de seus fantasmas. Estes, cifrados na trama como “par espectral” à busca de um tesouro escondido, funcionam a partir da própria casa, que se torna inscrição de suas imagens enigmáticas: território textual de cujos interstícios emerge a leitura de outras casas.

Os fantasmas revivem ou renascem da indeterminação do ponto de vista entre os enunciados, o “nós”, o “eles”, o “vocês”, e a enunciação que se multiplica aos pares, de quem dorme a quem acorda, de quem escreve a quem lê, remete-nos sempre a este não-originário lugar da origem proliferadora da série na alusão ao som de fundo industrial e modernizador da máquina debulhadora que extrai os grãos das sementes. Pairando na distância das vozes narrativas que revelam e escondem a questão da origem, a fantasmagoria dos pontos de vista, semelhante à que ocorre em “The Turn of the Screw” de Henry James (Lukacher 115), emerge da leitura de um texto-casa-brasão (o romance gótico, na tradição inglesa) tornando a “casa assombrada” um palimpsesto temporal, cada camada parecendo multiplicar a cena de escritura-leitura:

Mas não era que vocês nos acordassem. Oh, não. “Procuram-no; estão puxando a cortina”, alguém poderia dizer, *e depois continuar lendo uma ou duas páginas.* “Agora o encontraram”, diria com certeza, *parando o lápis à margem.* Então, *cansado da leitura*, poderia levantar-se para ver com os próprios olhos, a casa toda vazia, as portas abertas, apenas os pombos silvestres arrulhando contentes e o zumbido da debulhadora ressoando na herdade (Woolf 15) (grifos nossos).

Integrantes desta moderna série proliferante, as casas literárias latino-americanas que se constroem nos textos de Clarice Lispector e Julio Cortázar, a partir de uma linhagem européia de casas institucionalizadas ou emblemáticas, inter-relacionam-se

em suas transformações, através do *hostes* (hóspede inimigo) emergente como fantasma de suas diferenças culturais, ao entreabrir as suas portas a uma economia que se expressa precisamente fronteiriça entre a literatura e a cultura. Tanto em “A mensagem” (Lispector, *Felicidade clandestina*, 1971)¹ quanto em “Casa tomada” (Cortázar, *Bestiário*, 1951) escritura e leitura se dramatizam como matéria texturológica de uma economia cuja produção e consumo se vulgariza através da “pose” literária cujo referencial simbólico é o da casa-brasão do romance. Ambos surpreendem o familiar no estranho e vice-versa, na indicação implícita de leitura de mundo mediatizado por palavras, questionando-se em seu poder literário, ao abalar, enquanto formadores de estruturas, alicerces de linguagem, a fundação de hábitos sociais de leitura.

“A mensagem” é a história de dois adolescentes que se deparam com uma “casa velha” em seu primeiro dias de férias. Contada na primeira pessoa pela voz da experiência de um narrador que se coloca como se estivesse entre parênteses “(na verdade Clarice Lispector): com a arrogância de futuros escritores inexperientes, o tédio de vida deles se quebra ao se confrontarem, na rua, com a “casa”, que os separa e os transforma. “Casa tomada” se conta por um narrador personagem, irmão de Irene, ambos moradores da casa: trata-se da história enigmática da presença alheia que invade e toma um a um, os cômodos da casa, mudando os hábitos de seus moradores e finalmente os expulsando com um requinte irônico que os faz, propositalmente, deixar cair a chave no ralo.

Tanto um quanto outro texto falam sobre a surpreendente leitura de si mesmos ao arriscar-se em território alheio, no sentido em que o estranhamento os desestrutura desde o desencontro entre a leitura do texto e a experiência temporal, que, como um “outro” corrupto, invade o “eu” intocado: a casa como espaço privado. “A mensagem” para os dois adolescentes, aprendizes de uma leitura textual da vida mundana, não se deixava ler como “mensagem” ou “inscrição” da casa antes do confronto com ela: julgando-se sensíveis, a “poesia” se trivializava e a “angústia” antecipava-se como superada, na mútua aprovação falsa da “pose” literária. A visão da casa, ou seja, a simples leitura semiótica de sua fachada, viola a intimidade dos jovens transmitindo “angústia” e “poesia” de uma maneira insuportável pois eles passam a enxergar o ridículo descompasso entre o tempo não-vivido e o espaço livresco de artifício em que circulavam. Separando-se é que se encontram, na percepção instantânea de seus territórios demarcados pela casa: o masculino e o feminino. A moça foge e o rapaz, desesperado, invoca o nome da mãe.

É justamente na leitura da casa como (des)construção que ela nos derruba, pela voz narrativa que a estrutura, ao surpreender a distância entre impostura literária e representação cultural: reconhecer o peso angustiante e poético da casa literária é confrontar-se com a morte, a representação de um tempo esgotado que se consome pela mediação de um saber maior de quem já compartilhou de sua intimidade: o ponto de

¹ Para outros paralelos entre Clarice Lispector e Julio Cortázar, ver: Ana Luiza Andrade, “Bizarra coincidência”, *Identidade e representação* (283-294).

vista narrativo.² Se em “A mensagem” a fachada da casa faz lembrar a aristocracia em declínio do texto de Poe, o seu estado putrefato, como representante de um patrimônio nacional antigo e amedrontador, parece antes relacionar-se à simbólica falta de mudanças tanto na economia entre os seus andares sociais (de cima e de baixo) quanto entre os seus espaços interior (privado) e exterior (público), remetendo, em sua fachada em ruínas, à “Casa velha” (Machado de Assis, “Casa Velha” 999-1044)³ de Machado de Assis, em sua aparência institucionalizada de distinção literária. A máscara da casa esconde a endógena política econômica de interesses que a gerou. Transplantada a sua carcaça monstruosa aos tempos modernos dos jovens, entrevista da rua e através do trânsito intenso da cidade, já não tem mais interior.

Se a fachada é transformadora dos jovens que a miram em “A mensagem”, em “Casa tomada” é o interior que se corrompe, ou que se invade: nem o narrador, nem sua irmã se dão conta de sua própria endogenia, sucumbindo à formação de hábitos como uma “pose” referencial, o que acaba por expulsá-los, juntos, de seu antigo “paraíso” viciado por uma mecanização de hábitos, invertendo parodicamente a cena da expulsão do casal bíblico. Por medo de serem incomodados, os irmãos vão se enquadrando em estruturas de vida cada vez menores justamente para conservar os bens que vão perdendo: seu patrimônio. O desgaste de palavras é economicamente proporcional à tomada da casa como ato de consumo até chegar à perda total, seu tempo esgotado. A leitura do texto coincide com a invasão da casa, e o leitor, de posse da chave para a sua leitura, termina sendo o ladrão, aquele que, no ato da leitura consumidora, toma a chave escondida, rouba, invade o texto. O leitor é a presença estranha (Arrigucci 19) que se reconhece ou se desconhece no que lê. Por outro lado, a casa de Cortázar é também local de apropriação que rouba ao leitor, à medida que ele se reconhece no texto, qualquer chance de reconciliação com o texto ou com ele mesmo. Descobrimos incestuoso, é expulso com os personagens e sua única alternativa é de ler novamente sobre sua expulsão (refazendo o texto como Irene refaz seu tricô) seu papel marginal em relação ao do escritor.

Ambos os textos apresentam uma economia simbólica de consumo em relação ao “literário” como espaço institucionalizado, referencial determinante do exílio dos personagens, que em função de uma visão heterogenética, separam-se (“A mensagem”) ou fogem para fora do território textual já demarcado em sua domesticidade (“Casa tomada”). Deslocáveis como as fronteiras de um livro no espaço real, os textos-casas de Clarice Lispector e Julio Cortázar encontram-se na urbanização e se desencontram em casa, que para Clarice é espaço exógeno e para Cortázar, endógeno, território demarcado sexualmente (Cortázar) e a partir do qual se discriminam os sexos (Clarice). Em suas passagens de escritura à leitura na cumplicidade e no consumo com

² Leyla Perrone-Moisés faz uma leitura de “A mensagem” em que a chave da narrativa está no saber maior do/da narrador(a) surpreendendo o “mundo dos viciados” em que se iniciam os adolescentes. Ver da autora: “A fantástica verdade de Clarice”, *Flores da escrivainha* (159-177).

³ Ver: John Gledson, “A criação dos enredos politicamente significativos / Casa Velha / O papel de Capitu”, *Machado de Assis: impostura e realismo* (93).

o leitor e consigo mesmos, a construção e a desconstrução incessante de um espaço cultural se revela crítico do lugar institucionalizado que ocupa, por não ser mais a casa enquanto espaço homogêneo tradicional da literatura à qual pertencia a linhagem social formativa da casa do romance.

A casa brasileira do romance desmoronou já a partir da velha casa machadiana em sua fachada normativa, indo do Império à República, a despeito dos mal contidos (ou mal contados) impulsos eróticos de um padre narrador representante da Igreja cooptada ao poder das oligarquias. Essa é a mesma “casa assassinada” cujo crime reprimido se dramatiza, escondido na memória dilacerada de um corpo feminino em Lúcio Cardoso (Brandão 614)⁴ e questionado em seus laços nucleares em Clarice Lispector (*Laços de família*). É do espaço limiar de saber antropológico ou sociológico, na soleira da porta da casa literária propriamente dita e por isso mesmo a ela entretecidos (no que M. Bakhtin considera como plurivocidade e hibridez da forma romanesca), que se desencadeiam, se deslocam e se expandem os quadros alegóricos parentéticos, como prolifera bastardia oriunda dessas casas-brasão. Múltiplos são os quadros de casas-textos que se abrem a partir de seus espaços invadidos, dos interstícios de suas fronteiras, porém os fantasmas que rondam o mistério da casa social latino-americana remontam aos tempos coloniais, aproximando, principalmente o Brasil de Cuba em relatos fundacionais que deixam falar a cana, o açúcar, o escravo. A casa senhorial patriarcal imprime o padrão/patrão burguês à matéria prima (ou “mater” aristotélica, que é o nome dado ao informe) que é a cana, e que, tanto no Brasil quanto em Cuba, transforma-se, pelas mãos do escravo, em açúcar. Construir a ponte entre o texto que se reproduz e a textura produzida é, pois, seguir na direção inversa, a que vai da texturologia à logologia; é propor o inter-relacionamento social que vai da senzala à casa. Se a ficção burguesa reproduz a morte da casa, a ficção crítica dos relatos fundacionais nomeia os ausentes da casa e os introduz na linguagem escriturária, articulando o que surge com o que desaparece, combinando a ausência dos vivos na linguagem com a ausência dos mortos na casa (Certeau 78).

Ao subdividir a casa-brasão, fazendo-a proliferar heterogeneamente, os relatos fundacionais se cruzam entre si, por contraste: o de Gilberto Freyre e o de Antonil se diferenciam entre si, tanto quanto os relatos de Fernando Ortiz e de Gilberto Freyre. Deles emergem casas cubanas e brasileiras diferenciadas tanto pela expressão cultural da matéria que delas se extrai, como pela maneira como ela é extraída. Assim, se a monocultura da cana se transplanta similarmente do solo europeu para o cubano e para o brasileiro, ela se expressa diferentemente, através dos ensaios culturais de Fernando Ortiz e de Gilberto Freyre. E se este último registra, à diferença do seu ensaio, o do padre jesuíta Antonil, ao contraponter o seu olhar nativo e mestiço ao de um europeu visitante que antecipa uma visão industrial, Fernando Ortiz faz um “contrapunteo” de matérias: tabaco versus açúcar.

⁴ Ver Brandão, relativo ao corpo feminino no romance de Lúcio Cardoso.

A visão da casa-máquina capitalista de Antonil, de 1711, jesuíta italiano visitador de indústrias, que escreve *Cultura e opulência do Brasil suas drogas e suas minas* (1711), contrasta-se radicalmente à visão da casa-orgânica de Gilberto Freyre — nascido na colônia e pesquisador nos Estados Unidos, dois séculos depois, em seu conhecido *Casa grande e senzala* (1933). Antonil, pseudônimo do jesuíta nascido em Lucca de nome Johanes Antonius Andreoni, este “padre visitador de indústrias, não mais de almas”, baseia seu quadro de observação numa economia mercantil de “know-how” em relação à mecânica produtiva da casa do senhor de engenho, e visa o lucro nos processos de transformação da cana para o açúcar, desde a escolha do melhor local para plantar a cana, à sua passagem pela moenda e pelas diversas “casas de purgação” ao encaixamento do produto para a cidade e sua exportação ao reino. Sua concepção barroca da matéria se expressa como uma texturologia orgânico-maquinar que passa do valor de uso ao valor de troca, de um corpo a outro, formando uma engrenagem infernal para a produção de corpos dóceis (Deleuze e Guáttari 130).

A produção açucareira torna-se sujeito do relato de Antonil, máquina da qual o escravo não é mais do que uma peça e as peças se regem pela lei da utilidade disfarçada em lei de necessidade delas, como partes de uma mesma estrutura em funcionamento:

Quer a carpintaria madeiras seletas e fortes ... Quer a fábrica de açúcar paróis e caldeiras, tachas e bacias ... São finalmente necessárias, além de senzalas dos escravos, e além das moradas do capelão, feitores, mestre, purgador, banqueiro e caixeiro, uma capela decente com seus ornamentos e todo o aparelho do altar, e umas casas para o senhor de engenho, com seu quarto separado para os hóspedes que, no Brasil, falto totalmente de estalagens são contínuos; e o edifício de engenho, forte e espaçoso, com as mais casas de purgar, caixaria, etc ... (Antonil 76).

Nas máquinas reprodutoras de Antonil, o funcionamento é indiscernível de sua formação; cronológicas, confundidas à sua montagem, tal como máquinas orgânicas e não menos que sociais com outras leis e figuras: dos eixos da moenda do engenho se desencadeiam corpos, “em andar circular de volandeira”, com “pescoço”, “dentes”, “pregos com cabeça quadrada e bem entrante”, corpos “torneados com tornos de pau de lei para que fique a madeira bem dura e mais capaz de resistir ao contínuo aperto que há de padecer no moer”.

Contrastando-se radicalmente a Antonil, vale aqui lembrar a importância atribuída ao valor de pertença da matéria prima pelo cubano Fernando Ortiz em seu famoso *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* onde a seletiva produção do tabaco se dramatiza dialeticamente em relação à produção importada, capitalista e industrial do açúcar, de cunho escravagista, para consumo indiscriminado, e ao qual o tabaco termina por aderir. O tabaco de Ortiz constitui-se, como o açúcar de Antonil, matéria-sujeito de seu relato, e como ele próprio a define, “matéria prima” transcultural, em seu contato com as culturas européias, índias e africanas. Desde um princípio dobrado (o do cultivo da folha e o da cultura construída em memória dos antepassados), Ortiz volta-se continu-

amente ao valor de pertença: o ato de dobrar a folha natural do território estende-se à leitura que dela se desdobra em folhas, às diversas transculturações. Os sentidos se desdobram na dupla referência leitura-cultivo da própria folha, folha que se desfolha, página que se desdobra. A folha de tabaco se “distingue” da cana de açúcar especialmente por exigir manuseio humano e não de máquina, e daí a leitura da própria folha se desdobrar como o “uno no múltiplo” num ato simultâneo ao do virar a página, na passagem de uma mão a outra dos processos:

Todas las operaciones del tabaco se realizan sin maquinaria, sólo con el complejo aparato del cuerpo humano, que es el ingenio tabaquero. Cortadas las hojas a mano y una a una, la vega rinde su cosecha al veguero y de las manos de éste pasa la rama a otras manos, y de mano en mano llega al almacén y a la fábrica, donde otras manos la elaboran; convirtiéndola en tabaco torcido o cigarrillos que irán a consumirse en otra mano, la del fumador. Toda la tabacalería es manual; el cultivo y la cosecha, la industria y el comercio y hasta el mismo consumo (Ortiz 62).

A passagem capitalista do tabaco como matéria que se desterritorializa à reterritorialização artificiosa do açúcar representa-se simbolicamente no corte castrador do capital, que segundo Deleuze, remete o desejo à economia política, ao princípio quantitativo de todo o valor representável, por um lado, e por outro, à economia desejante da psicanálise freudiana, no descobrimento da libido quantitativa, ao princípio de toda a representação dos objetos e dos fins do desejo (Deleuze e Guáttari 357). Assim é que na passagem do valor de pertença ao de distinção, a partir da primeira folha de tabaco, este se produz em sua variedade e o açúcar em sua mesmice, o açúcar, através da complexa estrutura escravagista, e o tabaco individualmente; este selecionado, aquele mecânico; este urbano-público, aquele doméstico-rural; este viril, aquele feminino; este para consumo público, aquele para consumo privado; este, produto do engenho humano, comunitário e selvagem, aquele engendrado pelos interesses capitalistas da civilização européia. Assim como a literatura, com o advento da indústria e o surgimento de novas formas “mais breves e mais baratas” de prazer (o folhetim), o fumo do tabaco, em sua “distinção” do fumo industrializado (o cigarro) ou do açúcar, acaba por fantasmagorizar-se em fumaça, escrevendo no ar, “os signos crípticos de sua fantasia” (Ortiz 323).⁵

Em contrapartida, à indústria cultural colocada “avant la lettre” por Antonil importa a função de valor mercantil do açúcar, e daí o tabaco brasileiro figurar apenas em sua clandestinidade. Para Antonil, a reprodução das casas filiais, a partir da matriz, assim como a das peças, expande o conjunto maquinário cada vez mais complexo em suas formas, num processo partenogenético gradual de enrijecimento da matéria que

⁵ O livro de Cabrera Infante, *Holy Smoke*, é nesse sentido uma dupla sátira do livro de Ortiz, desde a capa, quando faz da mercadoria em sua marca de distinção, o charuto, um produto de consumo capitalista que se apropria da matéria, o tabaco, cujo cultivo socializado em solo nativo, transforma-o em objeto de culto nacional e internacional.

“padece”, “purga” para “dar luz” ou obter as novas formas —garapa, melado e finalmente açúcar, em seus diferentes tipos de purgação: mascavado, branco fino, redondo e fechado, branco macho, branco batido, mascavado macho, mascavado batido etc., não sem antes terem se lavado no barro da forma “com lágrimas que purificam e branqueiam as almas, que antes eram imundas” (Antonil 133) para fazer nascer esta “doce droga” que logra o nome “mais nobre e o mais perfeito de açúcar” (Antonil 124). Se os escravos são “peças” operativas da maquinaria “os pés e mãos do senhor” do engenho de açúcar, a matriz industrial, modelo matricial de reprodução de casas, paradigma, “casa matriz” ou casa grande, se reproduz ao desmembrar-se nas “casas de máquinas” (Bosi): a casa da moenda, a casa da fornalha, a casa das caldeiras, a casa de purgar, semelhantes a casas purgatórias por incluírem

[...] condenados, que são os escravos boubentos e os que têm corrimentos, obrigados a esta penosa assistência para purgarem com suor violento os humores gálicos de que têm cheios seus corpos. Vêm-se aí também, outros escravos, facinorosos, que presos em compridas e grossas correntes de ferro, pagam neste trabalhoso exercício os repetidos excessos de sua extraordinária maldade, com pouca ou nenhuma esperança de emenda (Antonil 175).

Além da concepção partenogenética, ou seja, aquela que se autoconcebe pois não precisa ser fecundada, há também, como já observou Antônio Dimas, uma “concepção martirológica” da matéria sensível que purga tanto quanto o escravo negro para a produção do açúcar branco, e que produz o efeito que vai da sombra à luz associados à dor e à cor perceptíveis na textura açucareira à semelhança de um “rito purificador” que combina o legível ao visível, constituindo um dos emblemas alegóricos do Barroco” (Deleuze, *A dobra Leibniz* 53).⁶ O que se pode ver em funcionamento na casa de engenho de Antonil é a “máquina mercante” de Gregório de Matos, máquina colonial ou máquina do mundo, casa equivalente ao universo em sua concepção barroca de moto contínuo.

Já o relato de Gilberto Freyre fornece-nos precisamente a matéria de humanidade que falta a Antonil nas relações entre senhor e escravo como dobras entre os andares da casa barroca, matriz ou paradigma: *Casa grande e senzala*. O perfil burguês de moderação econômica do senhor de engenho de Antonil visa unicamente o bom funcionamento da máquina do engenho em sua fachada exterior, recomendando para isso três PPP em relação ao escravo: Pau, Pão e Pano (Antonil 91); enquanto que Gilberto Freyre desdobra o interior das dobras entre os andares de cima e de baixo da casa: o problema do negro não é a sua cor, mas ser escravo do senhor, e o deste, é o de tê-los importado para peças do engenho, gerando atritos com o índio. Freyre chega a responsabilizar a matéria da monocultura latifundiária pelo homicídio do homem nativo: “o açúcar matou o índio” (Freyre, *Casa grande e ...* 157). De fato, poder-se-

⁶ Ver também sobre “a máquina mercante em Gregório de Matos”, o artigo de Alfredo Bosi, “Do antigo Estado à máquina mercante” (94).

ia dizer que ao discorrer sobre a perversidade das máquinas carentes de humanidade que relaciona negros e brancos no Brasil escravocrata, cruza as fomes do corpo ao desejo da máquina, observando as transgressivas formas de sexualidade à normatividade científica nutricionista e salutar. Freyre observa a pederastia como consequência lógica de uma estrutura perversa de iniciação sexual, prática que foi considerada “clamantis peccata” pelos padres medievais, assim como registra atrocidades com requintes sadomasoquistas como resultado de vingança e ciúme das esposas do senhor de engenho que se amancebavam com as escravas,

Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas (Freyre, *Casa grande e ...* 337).

Ao discorrer sobre “o isolamento árabe em que viviam as antigas sinhá-donas”, registra sua “submissão muçulmana diante dos maridos, de quem tinham medo, tratando-os de ‘Senhor’”, o que contribui para o nivelamento e a rivalidade com a escrava e estimula a crueldade daquelas. “Sadistas eram, em primeiro lugar, os senhores em relação a suas esposas”. Com certo pudor, transcreve um relato de M. Bonfim:

*Não raro a sinhá-moça criada a roçar os molecotes, entrega-se a eles, quando os nervos degenerados acordam em desejos irreprimíveis; então intervém a moral paterna: castra-se com uma faca mal amolada o negro ou mulato, salga-se a ferida, enterram-no vivo depois. A rapariga, com um dote reforçado, casa com um primo pobre ... (Freyre, *Casa grande e ...* 339).*

Praticamente guardadas como em convento, nas casas-grandes, as sinhá-moças de treze a quatorze anos eram oferecidas a maridos trinta anos mais velhos, na conveniência exclusiva dos pais, e aí Freyre carrega nas tintas melodramáticas: “Bacharéis de bigodes lustrosos de brilhantina, rubi no dedo, possibilidades políticas” (Freyre, *Casa grande e ...* 340). Como afirma Antônio Dimas, “um discurso que prima pelo envolvimento emocional e que não só arrasta o leitor inteiramente ao devaneio porque o fluxo narrativo é constantemente interrompido por notas remissivas e explicativas” (Dimas 134).

De fato, poder-se-ia dizer que ao discorrer sobre a perversidade das máquinas desejantes, por detrás mesmo da proliferação de casas-máquinas purgatórias de Antonil — e nas dobras de dentro da casa matriz paradigmática, Freyre vislumbra casas de sonho, desprovidas de exterior, e que tanto em seu mergulho profundo no sonho coletivo quanto no poder de gerar alucinações fantasmáticas lembram as casas de sonho

benjaminianas.⁷ Refiro-me às *Assombrações do Recife Velho*, relatos de moradores sobre os “mistérios” que se prendem à história do Recife como o do fantasma da batalha contra os holandeses no que é hoje o bairro de Casa Forte (1645) que retorna na figura de um “guerreiro ruivo trajado de veludo e ouro, cabelo longo e louro como de mulher, lança em riste, cavalo a galope”, o registro de nomes de ruas que foram mudados como o da Rua dos Sete Pecados Capitais, hoje Tobias Barreto, e vários casos de casas mal assombradas por mulas sem cabeças, “cabra-cabriolas”, o “boca de ouro”, o “papa-figo”, etc. sob os títulos “O Sobrado da Estrela”, “O Sobrado das Três Morte”, “A Casa da Rua de São João”, “A Casa da Imbiribeira”, etc. ... em ruas mal iluminadas. A substituição dos candeeiros de querosene, as lâmpadas de álcool, os bicos e as lâmpadas de gás pelas de hidrogênio representa, para Freyre, “um golpe quase de morte no domínio que até então viviam exercendo as almas dos mortos sobre as ruas escuras do Recife” (Freyre, *Assombrações do ...* 13).

É no limiar da domesticidade burguesa com a urbanidade proletária da luz néon, na zona chiaroscuro entre a casa e a rua propícias aos fantasmas intersticiais engendrados pela aliança sinistra entre a casa grande e a senzala, que a lâmpada assinalando os tempos modernos, vem se apagar. Mas o olhar penetrante deste narrador benjaminiano já havia resgatado a matéria em seu lado humano perverso das relações sociais e em seu lado de sonho coletivo reativador de poderes míticos despertados pela própria fantasmagoria mercadológica do açúcar industrializado, transplantado e proletarizado, símbolo da docilização mais cruel em sua inscrição de corpos: o escravo negro e a mulher, a peça importada para o engenho, e a cana, que antes da moenda era, no dizer poético de João Cabral “esbelta e linear” em “Moenda de Usina” (Cabral 445-46).⁸ Nestes quadros da escravidão, tanto os algozes quanto as vítimas se engendram por um sinistro contrato de aliança do corpo pleno de capital-dinheiro como *socius* à casa matricial maquinária, reprodutora de corpos dóceis.

Através desses quadros que extraem da crueza, a docilidade e da maquinaria, o produto, é possível avaliar-se como a casa está longe de ser o espaço da homogeneidade, ou seja, o romance burguês à maneira européia tal como foi tratado tanto pela crítica filológica quanto pela formalista. Das histórias dobradas a partir do hostes seja hóspede/inimigo ou visitante/habitante, desloca-se a casa textual à textura da matéria que se desdobra em Antonil, Fernando Ortiz e Gilberto Freyre: a casa se expande e prolifera através de uma heterogeneidade virtual, emergindo da ficção crítica, ao permitir justamente desentranhar das sujeiras da velha casa como espaço doméstico assombrado por fantasmas em que se narra o romance burguês, os seus prolíferos desdobramentos em séries divergentes, abertas e infinitas. De resto, a posição do romance como categoria que possa ocupar um determinado lugar literário de “distinção” se assemelha à do tabaco manufaturado para o consumo de poucos eleitos: em relação aos inúmeros

⁷ Ver Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*.

⁸ Cito os versos: “Clássica, a cana se renega / ante a moenda (morte) da usina: / nela, antes esbelta, linear, / chega despenteada e sem rima”.

e inter-relacionados quadros críticos que possibilitam cruzamentos entre texto e textura, literatura e cultura, dos quais emergem múltiplos textos-casas, no sentido deleuziano em que uma série conduz a outras séries, as antigas casas se substituem por outras, fazendo lembrar as casas das peças dos jogos de tabuleiro de dama ou de xadrez, em Lewis Carroll, que em sua composição e disposição de conjunto, ao formar constelações, como num jogo de troca e substituição, de negócio e negaceio, se vislumbra a economia latina e barroca: as casas formam, assim, um xadrez de casas.⁹

OBRAS CITADAS

- Andrade, Ana Luiza. “Bizarra coincidência”. *Identidade e representação*. Org. Raúl Antelo, Primeiro Seminário Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Florianópolis, SC (1991): 283-294.
- Antonil, André João. *Cultura e opulência do Brasil, suas drogas e suas minas*. Texto confrontado com a edição de 1711, com um estudo biobibliográfico por Affonso de E. Taunay e nota bibliográfica de Fernando Sales. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- Arrigucci Jr., Davi. “Estranhas presenças”. *Perdidos e achados*. São Paulo: Livraria Editora Polis, 1979.
- Bolle, Willi. “Alegoria, imagens, tableaux”. *Artepensamento*. Org. por Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Bosi, Alfredo. “Do antigo Estado à máquina mercante”. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Brandão, Ruth Silviano. “O Corpo Dilacerado da Memória em *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso”. *Anais do 2º Congresso ABRALIC*, vol I. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*. Londres/Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.
- Cortázar, Julio. “Casa tomada”. *Bestiário*. Trad. de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.
- Cabral de Melo Neto, João. “Moenda de usina”. *A escola das facas. Obra completa*. Org. por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Holy Smoke*. Londres/Boston: Faber & Faber, 1985.
- Certeau, Michel de. “A operação histórica”. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Editora, 1982.
- Deleuze, Gilles. *A dobra Leibniz e o barroco*. Trad. de Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- _____. “Trigésima segunda série, sobre las diferentes clases de series”. *Lógica del sentido*. Prólogo de Miguel Morey. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Ediciones, 1989.

⁹ Lembrando o famoso “Xadrez de Estrelas”, título do poema de Haroldo de Campos.

- _____. “Del fantasma”. *Lógica del sentido*. Prólogo de Miguel Morey. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Ediciones, 1989.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *L'Antioedipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Dimas, Antônio. “Antonil, a cana, o negro”. *Revista USP* 15 (1992).
- Freyre, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Ilustrações de Tomás de Santa Rosa e Poty. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983.
- _____. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.
- Gledson, John. “A criação dos enredos politicamente significativos / Casa Velha / O papel de Capitu”. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- _____. *A obra Leibniz e o barroco*. Trad. de Luiz B. I. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- Lispector, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- _____. “A mensagem”. *Felicidade clandestina*. Apresentação de Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1991.
- Lukacher, Ned. “Hanging Fire: The Primal Scene in *The Turn of the Screw*”. *Primal Scenes Literature. Philosophy, Psychoanalysis*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1986.
- Machado de Assis, Joaquim Maria de. “Casa Velha”. *Obras completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Moisés, Leyla Perrone. “A fantástica verdade de Clarice”. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo de Bronislaw Malinowski. Barcelona: Editorial Ariel, 1973.
- Woolf, Virginia. “Uma casa assombrada”. *Uma casa assombrada*. Trad. de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.